

blico de estas nuevas comedias y cómo los autores y sus nuevas técnicas evolucionaron para crear el disparate. Esta comedia del disparate, afirma Alás-Brun, en los años cincuenta va a generar tendencias y subgéneros como son la comedia policíaca, la comedia satírica y la farsa grotesca. Y señala que con obras de Arrabal y con las características originales de la comedia del disparate surge en Europa el primer teatro del absurdo.

En el cuarto capítulo la autora se concentra en obras estrenadas entre 1939 y 1946. Analiza minuciosamente estas obras trazando su paralelo con el teatro del absurdo y examinando cuidadosamente la caracterización de los personajes y los recursos estilísticos.

El quinto y último capítulo está dedicado a las técnicas que usaron estos autores del «disparate» para destruir los rasgos típicos y tradicionales de la comedia y mostrar la diferencia entre lo impuesto y lo auténtico es decir, las normas dictadas por la sociedad y el derecho a la libertad del individuo. A la misma vez, deja expuesta la corrosión del lenguaje y de las formas literarias tradicionales.

En definitiva, María Monserrat Alás-Brun con su estudio, inventa un nuevo concepto «disparate» y muestra la importancia y la influencia de esta comedia dentro del teatro contemporáneo. Se centra concretamente en el grupo de escritores del círculo de Mihura que se dedican a «la comedia de humor» y a sus obras publicadas y estrenadas entre 1939 y 1946. El propósito de la autora es reconocer y conectar las obras de estos autores con los movimientos vanguardistas que le precedieron y le sucedieron, especialmente con los de los años veinte, con el teatro de lo inverosímil de Jardiel Poncela y con los inicios del teatro del absurdo en España. El valor de su obra estriba en que por medio del «disparate» nos revela una importante faceta de la sociedad burguesa de la época oculta tras una máscara de absurdidad. Al mismo tiempo, la autora por medio de su concepto de «la comedia del disparate» demuestra que ésta es la precursora del teatro del absurdo y enlaza dos generaciones de artistas y literatos que parecían estar separados por la Guerra Civil.

Georgia Southern University

LOLA HIDALGO CALLE

Cecelia J. Cavanaugh. *Lorca's Drawings and Poems*. Lewisburg PA, Bucknell University Press, 1995, 202 pp.

La publicación por Mario Hernández (en 1986) de una amplia serie de los dibujos de Lorca motivó, muy naturalmente, el interés de la crítica por esta faceta artística del poeta granadino y por las relaciones entre el Lorca dibujante y el escritor. Ciertamente, esos dibujos ya se difundieron en parte, en 1958, mediante la edición española de las *Obras completas* lorquianas. Hay también estudios antiguos, como los de Jean Gebser y

Gregorio Prieto, que Cecelia J. Cavanaugh tiene en cuenta en esta meditada y útil puesta al día de la cuestión. Como la autora misma subraya, fue ya el propio Lorca quien conectó íntimamente los dos aspectos de su obra creadora. Así escribe a su amigo y crítico de arte Sebastià Gasch: «si te gustan los dibujos, dime cuál o cuáles piensas publicar, y te mandaré sus poemas correspondientes» (20). Habla también Lorca de «dibujar poesías» y añade aún: «Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices» (20). En idéntica línea de razonamiento, califica Lorca sus dibujos de «poesía pura o plástica a la vez» (25). Se advierte, por tanto, que el dibujo resuelve para Lorca problemas difíciles de abordar a través de la palabra, aun de una palabra tan eficaz como la suya.

Sin duda es crucial, en este punto, la amistad que Lorca mantuvo con Dalí, el cual se erige ante el poeta como un influyente modelo. Pero, en la «Oda a Salvador Dalí», tras elogiar en el pintor el control de la forma, señala sus limitaciones: «No es el Arte la luz que nos ciega los ojos. / Es primero el amor, la amistad o la esgrima» (cit. por Cavanaugh, 44). Cavanaugh comenta: «He acknowledges Dalí's (read Cubism's) technique, goals, and accomplishments but simultaneously and consistently evokes the very elements, values, and materials that Dalí has rejected» (41). No obstante, Dalí —en su fase surrealista— abrazará precisamente aquello que Lorca exalta en la Oda y será éste, en cambio, quien exhiba defensas contra el surrealismo, como lo atestiguan sus famosas palabras a Gasch sobre *Poeta en Nueva York* o su preferencia —apuntada en otra carta a Gasch— por un arte «sin rotura ni sueño (abomino del arte de los sueños)» (cit. por Cavanaugh, 25). Así, pues, la Oda expone un conflicto muy definidor del arte lorquiano. En este sentido, ¿no es Lorca más que el propio Dalí el objeto de la Oda?, ¿no podría entenderse ésta como un autorretrato artístico: expresión de la pugna entre elementos dionísicos y apolíneos?

Aquí hay que destacar la presencia de Gasch, cuyas opiniones Cavanaugh cita una y otra vez. En la fusión de lo instintivo y lo racional —o, más precisamente, surrealismo y cubismo— ve Gasch la fórmula ideal del arte, a la que bautiza de *totalismo*. Afirma Cavanaugh: «although we can only surmise the extent to which his observations formed Lorca's art, they most certainly describe it» (50). Las palabras de Gasch orientan también, de modo decisivo, la lectura que hace Cavanaugh tanto de los dibujos como de los poemas lorquianos. Nos preguntamos, sin embargo, por la utilidad de un término como *totalismo*, que más bien parece implicar una resistencia a aceptar denominaciones de signo europeo, o —lo que es lo mismo— a integrar manifestaciones artísticas españolas dentro de un contexto que rebase los límites patrios. Sería éste un caso más de lo que Jesús Torrecilla llamó recientemente la «ansiedad de influencia» colectiva padecida por los españoles. Pretender, como Cavanaugh (siguiendo a otros), que el elemento de control artístico, indispensable en todo arte,

distingue del francés al surrealismo español (o más aún, que no hay tal cosa como surrealismo español) carece, para mí, de base y no muestra conocimiento adecuado de las doctrinas de Breton.

Lo que resulta indisputable, en cualquier caso, es el afán de Lorca por unir lo abstracto y lo humano, en clara oposición a cualquier consigna de arte deshumanizado: «Es más —le escribe a Gasch—, yo titularía estos dibujos [...] *Dibujos humanísimos*. Porque casi todos *van a dar con su flechita en el corazón*» (71). Pero, a la vez, en carta a Jorge Zalamea expresa el poeta la necesidad de ocultación y de disciplina formal: «Procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben nunca verlo. Por eso, por *disciplina*, hago estas academias precisas de ahora» (97). Los problemas de índole artística discurren parejos a los de construcción de una identidad personal. Cavanaugh subraya este punto en sus precisos análisis de textos y dibujos que pueden verse como autorretratos y en la predilección lorquiana por ciertos temas: «The suffering tied to these identity struggles, especially in his coming to terms with his homosexuality, surely led Lorca to identify with the agony of St. Sebastian» (66). Y en otro lugar: «Many of such drawings are of clowns, playing on the mask theme, representing the dual nature of those who wear such a mask, highlighting the simultaneous existence of the theatrical person and the person itself» (118-19). A estas finas observaciones sólo añadiríamos que, en algunos casos —como, por ejemplo, el drama *El público*—, todo resulta máscara y la distinción entre «inner and outer self» (118) se desvanece por imposibilidad de dar con el ser más íntimo.

En resumen, es éste un estudio serio, bien documentado y familiarizado con la bibliografía precedente: resume con acierto opiniones ajenas, formula otras nuevas y abre caminos indispensables para la crítica futura, ya obligada a considerar a Lorca no sólo como escritor genial sino también dibujante del mayor interés.

SUNY at Buffalo

CARLOS FEAL

Enrique Rubio Cremades. *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1995, 243 pp.

El presente libro del profesor Enrique Rubio llega muy oportunamente, pues se echaba en falta un estudio a fondo del *Semanario Pintoresco Español*. Sus ocho capítulos estudian la fundación, la situación e importancia de esta revista en relación con las demás de su tiempo, sus diversas etapas, sus colaboradores, su ideario estético y la presencia en sus páginas de los diferentes géneros literarios. Va provisto de una excelente